

# ÉRTEKEZÉSEK EMLÉKEZÉSEK

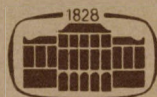
UJFALUSSY JÓZSEF

HALÁLTÁNC

Variáció, építkezés,  
modális

transzformáció

Liszt Ferenc zenéjében



83

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



ÉRTEKEZÉSEK  
EMLÉKEZÉSEK

# ÉRTEKEZÉSEK EMLÉKEZÉSEK

SZERKESZTI  
TOLNAI MÁRTON

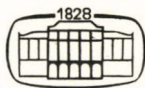


UJFALUSSY JÓZSEF

HALÁLTÁNC  
Variáció, építkezés,  
modális  
transzformáció  
Liszt Ferenc zenéjében

AKADÉMIAI SZÉKFOGLALÓ

1986. MÁRCIUS 17.



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

A kiadványsorozatban a Magyar Tudományos Akadémia 1982.  
évi CXLII. Közgyűlése időpontjától megválasztott rendes és  
levelező tagok székfoglalói — önálló kötetben — látnak  
napvilágot.

A sorozat indításáról az Akadémia főtitkárának 22/1/1982.  
számú állásfoglalása rendelkezett.

ISBN 963 05 5594 8

Kiadja az Akadémiai Kiadó, Budapest

© Ujfalussy József, 1990

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás,  
a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás,  
valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

Printed in Hungary

Ebben a teremben 30 évvel ezelőtt, 1956. február 21-én Szabolcsi Bence, a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja „Liszt Ferenc estéjé”-ről, 50 évvel ezelőtt, 1936. február 3-án Bartók Béla, az Akadémia levelező tagja „Liszt problémák”-ról olvasta fel székfoglaló előadását. Bartók Béla ugyanaznap este az Operaházban eljátszotta Liszt Ferenc *Haláltánc*ának zongoraszólamát. Legyen a mai alkalom egyben a rájuk való emlékezés alkalma.

I. Liszt Ferencet a *Haláltánc* terve már 1838-ban foglalkoztatta. Első változatát 1849-ben fogalmazta meg, 1853-ban átdolgozta, végleges alakját 1859-ben komponálta.

Muszorgszkij 1875. november 23-án Sztaszovnak írt levelében „Liszt abbé fojtogató, szorongató *Dies irae* — *Danse macabre*”-jával hasonlítja össze, és kemény szavakkal marasztalja el Saint-Saëns *Danse macabre* (*Haláltánc*) című, novellisztikus fogantatású szimfonikus művét.<sup>1</sup> Bírálat, ha nem fejtí is ki, ha csak utalásnak hagyja is Liszt művére vonatkozó elismerő véleményét, ha nem elemzi is *Haláltánc*át, telibe talál. Liszt valóban legmélyebb gyökerénél ragadta meg az európai ember zenei halál-élményét a római katolikus halotti mise Celanoi Tamástól származtatott *Dies irae* szekvenciájának valószínűleg a *Libera me* responsoriumot továbbfejtő dallamában. A téma maga felbukkant már Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* utolsó tételében. Liszt azonban a maga művének következetes, nagyszabású variációs kifejtésével és szerkezeti felépítésében is a középkori irodalmi és képzőművészeti haláltánc műfaj hagyományát folytatta.



Feltűnő, hogy a múlt század romantikus irodalmát és vele szoros kapcsolatot tartó zenéjét mennyire végigkíséri a haláltánc-költészet. Heine első verseskötetében, a *Junge Leiden* „Traumbilder”-ciklusának 8. darabjában, amelynek keletkezését ő maga 1816-ra tette,<sup>2</sup> már keretes, refrénes variációsorozatban vonultatja fel a temető éjszakai kísérteteit. A hangot a „Spielmann”, a vásári vándormuzsikus adja meg, majd a szerelmi csalódottak egész sora vall, ki-ki a maga esetéről. Arany János majd 61 év múlva, a *Híd-avatás*ban idézi fel a Heine-vers emléket, de az új Margit-hidat ünneplő öngyilkosok legtöbbje már nem szerelmi csalódott, mint Heine éjféli hősei, hanem a kapitalista nagyváros megannyi kárvallottja. A Heine-vers egyik motívuma pedig egy hónappal a Híd-avatás után, a *Vörös Rébék*ben ölt népballadai alakot.

Mind a magyar, mind a világirodalmi példák sora szinte a végtelenbe nyúlhatna, köztük olyan óriásokkal, mint Dante *Divina Commediájának Inferno*-fejezete. Hivatkozzunk helyettük a magyar irodalom remekművű haláltánc-variációira Madách Imre művében, *Az ember tragédiájában*, egy igazi középkori jellegű haláltánc-betételre a londoni színben, a nyolcadik, kilencedik és tizedik szín, Prága és Párizs szellemes „triós” három részű, visszatérő szerkezetű kompozíciós egységére vagy Éva hirtelen színváltozásának merész karakter-variációjára, ami szinte Bartók ideális és torz női arcképének távoli irodalmi őse.

Vonzóbbnál vonzóbb párhuzamok, irodalmi és zenei összehasonlítások csábítanak. A romantikus irodalom és zene jól ismert kölcsönössége készen kínálja őket. Maradjon azonban az eddigi rögtönzött kitekintés pusztá preambulum. Valójában úgyszólván a jelenségek felső rétegét érinti. Azért is oly vonzó. Érdekesebb és fontosabb azonban az egymásra utaló, könnyen elhamarkodott következtetést sugalló kölcsönhatások mögött annak vizsgálata, hogy egyrészt melyek a nagy francia polgári forradalmat követő korszaknak, a múlt század első évtizedeinek azok a mélyebb közös indíttatásai, amelyek mind az irodalom, mind a zene, vagy

még inkább a kor egész gondolkozásmódjának modelljeit formálták; másrészt ezzel együtt ama belső zenetörténeti hatóerőkéi és eleven hagyományokéi, amelyek a kor egész szemléletét meghatározó tényezők ösztönzésére éppen így válnak uralkodóvá a zenei gondolkozás, szerkesztés és hangrend alakításában.

2. Csak tudott dolgok ismétléséül érdemes elmondani, hogy a kor szemléletét egy új, a napóleoni háborúk idején vagy közvetlenül utánuk felnőtt nemzedék látás- és magatartásmódja határozta meg. Azoké a fiataloké, akik majd a romantika jegyében és jelszavával találnak magukra és egymásra, szegzik szembe a maguk eszményeit, mint újakat, a megelőző koréival, mint túlhaladottakkal, avultakkal, filiszteriekkel. A klasszicizmus kiegyensúlyozottan statikus világképe helyébe egy minden ízében mozgó, dinamikus világlátást állítanak, amelynek mozgatói a polárisan kielezett, kibékíthetetlen ellentétek. Bennük valósul meg Lessing jóslatnak beillő jellemzése a majdan viharosan beáramló romantikáról a *Hamburgi dramaturgia* 86. szakaszában (1767).

Lessing itt Diderot és Palissot drámaelméleti felfogását szembe-tesíti, különösen Diderot-nak a színpadi jellemekről vallott felfogásával száll vitába. Elutasítja azt a nézetét, hogy a színpadi alakok jellemének a társadalmi állásukból eredő kötelmeket kell kifejeznie. Óv a tökéletes jellemek veszélyétől, de egyetért Diderot-val abban, hogy jobb, ha a jellemek csupán különböznek, mint ha ellentétesek. „Kontrastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten schon selten fehlt” — írja, majd később így folytatja: „Auch ist es gewiß, daß die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloß verschieden scheinen, sich von selbst kontrastieren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt”.<sup>3</sup>

Ha volt korszak, amelyben az egymással küzdő érdekek a különböző jellemeket ellentétesekként állították szembe egymással, akkor az éppen a francia forradalmat követő, a napóleoni



háborúk idején Európa népeit s azokon belül a különböző elveket és pártokat egymás ellen mozgósító, az egymást váltogató forradalmi és restaurációs küzdelmek kora volt. Ezekben szálltak szembe egymással azok az ellentétes érdekek, amelyek elsöprötték a forradalmi mézeshetek nagy illúzióját arról, hogy a polgárság politikai győzelme örök időkre meghozza az emberiség számára a ráció mindent bevilágító fényének, a szabadságnak, az egyenlőségnek és a testvériségnek, a békének és a boldogságnak a korszakát. A klasszikus mechanikán nyugvó természettudományos világkép egyensúlyát az iparosodás-ösztönözte új felfedezések megbontották, a klasszicista kor optimista humanizmusának, a nagy megbékéléseknek, ember és ember, ember és természet harmonikus egymásra találásának vízióját a nyersen egymásnak feszülő ellentétek, kegyetlen véletlenek, életveszélyes kalandok, üldözések és menekülések élményei váltották fel. Vagyvagyok módján tették fel válságos pillanatok kérdéseit, állították bármikor a legszélsőségesebb esélyek választása elé a kor embe-rét. „Élet vagy halál”, „most vagy soha” — kényszerít állásfoglalásra Petőfi szava a forradalom döntő pillanatában.

A drámai színpad, ahol a jellemekek még nem végletesen ellentétesek, csak különbözőek, a konfliktusok cselekvő, társadalmi szintű megoldását ígerte. A párizsi forradalmi opera a válságos pillanat feszültsége után mindig meghozta a szabadulást, s az utolsó felvonás nagy tömegjeleneteiben, Beethoven szimfóniáinak tőlük fogant zárótételeiben, ujjongó kórussal, forradalmi dalokat énekelve, felszabadult körtáncsal ünnpelték meg a szereplők az emberiség felvirradt szabadságát.

A következő korszakban mintha hitelét veszttette volna a társadalmi szintű színpadi megoldás. Eljött a romantikus opera nagy korszaka, benne a színpadi jellemekek különbözőekből ellentétesekké váltak. Shakespeare *Othellojának* Desdemonája Verdi-Boito operaszínpadán szerelmes, áldozatkész asszonyból egyenesen angyallá, Jago sötét intrikusból magává a sátánná válik. A drámai cselekvény korábbi egyenes vonalú logikája megtörik,

visszájára fordul. A befejező felvonás szabadulásmozzanata az első felvonás végére kerül ál-szabadulásnak, s a művet véres tragédia, téboly vagy megváltás fejezi be. Példának kínálkoznak akár Wagner operái, a *Tannhäusertől* a *Parsifalig*, az egyetlen *Nürnbergi mesterdalnokok* kivételével, vagy akár Erkel–Egressy *Hunyadi Lászlója*.

A drámai logika felbomlásának másik zenei útja a reflexió, a cselekvény egészéből kilépő drámai monológok, Heine, a romantikus költészet, Schubert, Schumann „helyzetdalai”, dalciklusaik belső drámája felé vezet. A *szép molnárlány*-ciklus vidám molnárlegénye, aki bizakodó B-dúr dallal indul vándorútra, végül az élmények, a szerelem és a féltékenység hányattatásait, a rokon hangnemek és zenei karakterek, helyzetek sorát végigjárva érkezhetne meg a kezdő B-dúr boldog révébe. Ehelyett a polárisan ellentétes E-dúrban ringatja el a patak bölcsődala örök álomra. Ember és természet egyesülését nem így tervezte a megelőző kor.

3. Az ellentétek kiéleződése szükségszerűen váltja ki a kívánságot feloldásuk, az ellentmondások egységének helyreállítása iránt. Mivel ez a törekvés egyelőre sem a társadalmi színtér összeütközéseiben, sem a valóságos sorsokat, jellemeket, személyiségeket a színpadon ütköztető drámában nem biztat eredménnyel, a gondolkodás és a képzelet olyan virtuális színtereket keres, amelyek az alkotó reflexiónak szabadabb teret nyitnak. Az irodalmi műfajok sorában a dráma mellé gyorsan felnő a drámai költemény és a regény. Goethe a *Faust* színpadi előjátékában az eszmei magasságban szárnyaló és a közönséget szórakoztató műfaj egységét keresi. Az első rész elején Mephistopheles és Wagner vitájában a mechanikus materializmus és az idealizmus ellentétét szembesíti, s az ember számára lehetséges megoldásért szereplőivel bekalandoztatja a világmindenséget, hatalmas variációs kompozícióban hajszolva végig Faustot az emberi lét haláltáncának stációin, akár Az ember tragédiája a maga szereplőhármasát a történelemén.



Eközben Hegel filozófiája, bármily meghökkentő is az egybevetés, az ellentmondások más-más szinten újraeledő feszültségeivel hozza mozgásba univerzumát, és ugyancsak monumentális filozófiai variációs kompozícióban járhatja végig világszellemével önmaga megvalósításának és önmagába térésének kifejtve soroló vándorútját.

Az ellentétek ütköztetésének, kifejtésének, feloldásának vagy keretekbe fegyelmezésének harmadik, a filozófiai és a matematikai logikával egytestvér színterei a zeneművészet nagy műfajai. Egy korábbi dolgozatomban már megkíséreltem bemutatni azt az utat, ahogyan a már Beethoven dramaturgiájában egyre sarkítottabban jelentkező belső feszültségek a szonáta-szimfónia műfaj ciklusának zártabb, centrálisan szimmetrikus kereteiben keresik hiteles feloldásukat.<sup>4</sup> Bartók Béla utolsó tételének Somfai László által azóta kifejtett problematikája ebből a történelmi műfaji talajból nő ki.<sup>5</sup>

Az így létrejövő tételrendek végső soron azokat a nagyszerkezeteket fejlesztik tovább, amelyeket a zenei szukcesszív építkezés (pongyola iskolás néven „zenei formatan”) kutatói az ún. „Gleichgewichtsform” kategóriába sorolnak. A ciklikus szimmetria erősítésének tendenciájával együtt azonban megjelennek a szintézis, a különbségeket, sőt ellentéteket egyesítő konklúzió keresésének más módjai is: az egytémájúság és az egytétélesség. A múlt század zenéjében ezek a módok felelnek meg leginkább a szemlélődő, a „filozófiai epika” néven emlegetett irodalmi műfajok módszerének. Ezekkel kapcsolatban emlegetik a zenei szemiotika és szemantika kutatói a „narrativitás” fogalmát. Hermann Erpf az egyensúlyformákkal szemben az utóbbiakat „Entfaltungsform”-nak, „kifejtő formának” nevezi.<sup>6</sup> Liszt művésztének az egykorú irodalom példáival való egybevetése közben az ifjabb magyar muzikológusok közül Grabócz Márta is szembe találta magát a szerkezetípus megnevezésének terminológiai gondjaival.<sup>7</sup> Az Entfaltungsform megjelölésnek magam azért nem vagyok híve, mert könnyen vezet a francia „développe-

ment” szóhasználatával való összetévesztésre. Holott Beethoven és kortársai, utódai motívumfejlesztő eljárása, amelyre a francia terminus hagyományosan vonatkozik, nem felel meg az Entfaltungsformként jelölt építkezésmódnak. Talán szerencsésebb volna Molnár Antal méltatlanul feledésbe ment „soroló forma” jelölése, abban az értelemben, ahogyan ő az ilyen természetű variációs szerkezetet meghatározza: „Legegyszerűbb soroló formája a *variációs* szerkezetnek mutatkozik. A variációk: mintegy közös forgási tengelyen elhelyezendő gyűrűsor, az azonosság és változatosság elvének legkézenfekvőbb egyesítésére” — írja *Gyakorlati zeneesztétikájában*.<sup>8</sup> Ezzel megérkeztünk haláltánc-témánk kifejtési módjához, a zenei cselekvény — és általában a létezés — legsajátosabb műfajához, a variánsképzés, a variálás elvéhez.

4. A zenei romantika szembetűnő műfaji és szerkezeti vonása a variációs gyakorlat megerősödése. A variációs eljárás a zenének szinte veleszületett életmódja, a hangszeres improvizáció legtermészetesebb megjelenési formája, s mint ilyen, különösen otthonos a barokk zene mesterien kifinomodott egytémájú polifon műfajaiban. Jelen van a 18–19. századi bécsi klasszicizmus ciklikus műfajaiban is, de ott bizonyos mértékig a többtémájú és többtétéles építkezés szolgálatába szegődik. Mint „tema con variazioni” önálló műként vagy többtétéles művek bármelyik tételében is megjelenik. A szonáta-tétel visszatérő témájának módosított alakjában, de még inkább az ún. feldolgozó részben őrzi meg meghatározó szerepét, különösen Beethoven műveiben. Összhangzattanának egyik, Bartók által is említett szakaszában Arnold Schönberg arra utal, hogy a megszűnő tonális egység, az átmenetileg érintett tonális mozzanatok gyakorlata a klasszikus szonáta-tétel ún. feldolgozási részével mutat hasonlóságot.<sup>9</sup> Ez a megállapítás bizvást vonatkozhat a variációs technika alkalmazására is. Annak uralkodó volta is visszahúzódik időlegesen a szonáta-tételek középső, feldolgozási szakaszába.



Szükségképpen él a variációs technika és különböző más nagy-szerkezetek szellemes kombinációival, ötvözésével a három bécsi nagy mester közül leginkább Joseph Haydn. Ő koránál és neveltetésénél fogva még legközelebb állt a barokk kor polifon hagyományához és gyakorlatához. Ahogy a soroló-kifejtő szerkesztést a tartalmi indítás mind jobban megkövetelte, Beethoven műveiben is mind fontosabb szerkezeti funkcióhoz jutottak a variációs tételek, s ezek rendén mindinkább a merev „tema con variazioni” típusú továbbfejlesztő, szabad variációs tétellel növesztő szukcesszív kombinációk, köztük esetenként akár fuga-tételek. Felsőrolásukra aligha van szükség, de érdemes megemlíteni a *III., Eroica-* és a *IX. szimfónia* fináléját, vagy az önálló művé nőtt, monumentális *B-dúr vonósnégyes-fúgát* (op. 133.). Mindezek, a kései szonáták variációs zárótételeivel együtt, jó példái a variációs cselekvényszövés erősödő irányzatának.

5. Akár a tema con variazioni-műfaj magában is megfelel Molnár Antal előbb idézett meghatározásának. Az egymást követő variációk mintegy spirális gyűrűkként haladnak az utolsó variáció, Mozartnál rendszerint más ütemfajtajú, Beethovennél nagy finálévá fejlődő célja felé. Kurt von Fischer, a variációs műfaj kitűnő szakértője 1949-ben a *Schweizerische Musikzeitung*-ban érdekes tanulmányban hasonlította össze Beethoven zongorára írt (op. 35.) *Eroica-variációit* a *III. szimfóniának* ugyanarra a témára írott, azonos hangnemű variációs finálé-tételével. „A téma mind a két variációs műben nagy zenei fejlesztések és kifejtések alapja és kiindulópontja”<sup>10</sup> — jellemzi a variációs műveket. Az op. 35. zongora-variációk szélesen kifejtett fináléjában a basszus- és a tánc-téma fuga-feldolgozása is részt vesz, s a fuga-szakasz von Fischer szerint feldolgozási szakasz jellegét ölti fel. „Ezzel a művel a fejlesztő variáció-típus eléri egyik szélső határát. Mind Beethoven, későbbi variációs műveiben, mind a romantikusok más utakra térnek majd” — állapítja meg.<sup>11</sup>



Utalása a romantikus variációra azt a következtetést sugallja, amelyet magunknak is le kell vonnunk az elemzésekből: különösen Beethoven hatalmas variációs-tételeiből, fináléiból egyenes út vezet a romantika, elsősorban Liszt egytétéles, variációs műveihez, esetünkben a Haláltáncához, sőt, egész soroló-variatív építésmódjához, amely szimfonikus költeményeiben éppúgy meghatározó, mint számos zongoraművében, köztük a *h-moll szonátában* is. A szimfonikus költemény genezisében tehát részt vesz a hagyományosan számon tartott tematikus operanyitány és az önálló „Konzertouvertüre”, a hangversenynyitány mellett a variációs tradíció is kései, önálló tételeket teremtő alkotásaival.

Kurt von Fischer már idézett tanulmányában meggyőzően mutatja be, hogy Beethoven op. 35., zongorára írott Eroica-variációiban a variáció-sor kifejtő folyamatából egyúttal egy háromtétélesség körvonalai is kibontakoznak. A variációs tétel szerkezeti egységének megoldását az Eroica-szimfónia fináléjában látja. Ebben az egyes variációk határai feloldódnak, a tétel szonáta-szerkezethez hasonló építkezést mutat, s a fuga-feldolgozás valóban a feldolgozási szakasz funkciójával részes az egészben.<sup>12</sup>

Liszt Ferenc Haláltáncának variáció-sorában sem nehéz elkülöníteni egy négytétéles ciklus egyes részeit. A témát zongorakadenciákkal hármasan tagolt zenekari bevezetés szólaltatja meg, majd a zongora exponálja. Az I.-III. variáció indulója felelhet meg az első tételnek. Érdeemes egyúttal felfigyelnünk az első variációk pontozott induló-karakterének, hangnemének közeli rokonságára a *Hungaria* szimfonikus költemény forradalmi indulójával. A IV., *Lento* variáció a hozzá csatlakozó, *Kadenciának* nevezett szakasszal, annak pasztorális variációjával együtt a lassú tétel helyén áll, s az V. variációnak jelzett fugato és a belőle kinövő, fergeteges „csárdás macabre” a scherzo (Liszt egyébként megadja a IV. variáció utáni kadencia elhagyásának lehetőségét, de a hangversenygyakorlat ezzel nem szokott élni, ha mégis, a

nagyszerkezet közép-scherzos háromtétélességhez közeledik). Az V. variáció fuga-karakterű scherzoja önként kínálja a h-moll szonáta párhuzamát. Ott a fugato-szakasz egyszerre vállalja a ciklikus értelmezés scherzo-tételének és az egytételes felfogás variált szonáta-reprízének szerepét. A Haláltánc VI. variációja a téma redukált alakjából növeszti ki a robusztus finálét.

Kurt von Fischer jól jellemzi az Eroica szimfónia fináléjának fejlett, szabad variációs módszerét: Beethoven „itt megnyitja az egyes variációk közötti határokat, s azok inkább csak tartózkodási pontok a formai fejlődés nagy áramában” — állapítja meg.<sup>13</sup> Liszt a Haláltáncban a variáció-sor szabad, oldott kezelésének más módját választja. A megszámozott variációk közül az V. és a VI., mint jeleztük, önmagukban is tételnyi egységekké kerekednek. Számozatlanul tovább sorolják az újabb, egymásba kapcsolódó variációs ötleteket, másrészt pedig a IV. és az V. variációhoz csatlakozó tematikus zongora-kadenciák műfaji hagyományaik szerint maguk is újabb variációkat sarjasztanak, de közben az improvizatív kadencia-jelleget szűkszavú, szintén számozatlan „a tempo” variációkkal szakítják meg, mint a IV. variáció kadenciája, vagy zárják le, mint az V. variációé.

A tartalmi faktorok által serkentett variációs gondolkodás- és alkotásmód szerencsésen és szükségszerűen találkozott a barokk-hagyaték, elsősorban J. S. Bach művészetének feltárásával. Kiegészítette ezt a kettős ösztönzést az önállósuló interpretátori gyakorlattal, a virtuóz pálya hangverseny-divatával akkor még együtt járó, a korábbi szokást újraélesztő és megerősítő improvizációs gyakorlat. A pódiumon rögtönző művész, mint egykor a főúri szolgálatban álló zeneszerző, szabadon variálta a neki feladott témát, alkotó fantáziájának és hangszerjátékos készségének mértéke szerint. Ez a gyakorlat beleszövődik Liszt Ferenc alkotói stílusába, ahol a zeneszerzői génusz formáló fegyelme és a hangszerjáték manuális készsége kölcsönösen gazdagítják egymást. Ilyen találkozás eredménye sok más művével együtt a Haláltánc is. Liszt variációs gyakorlatának ezzel a forrásával



fiatal muzikológusaink közül Batta András foglalkozik behatóan. Egyébként az is megérdemelné a vizsgálatot, hogy az improvizációs kadencia-gyakorlat hogyan vett részt a strófa-szerkezetek prózaivá oldódásának folyamatában.

A soroló-variatív módon növesztő, építkező kompozíciós gyakorlatban tehát megfordult a megelőző, klasszicista kor szerkesztő elveinek aránya. Ott, mint Schönbergnek a feldolgozási részek oldódó tonálisára vonatkozó utalását kiegészítve mondhattuk, a variációs princípium különösen a kései Mozart vagy az ifjú Beethoven műveiben az ún. feldolgozási szakaszokra húzódott vissza, azokban sűrűsödött. A nagy, statikusabb egységek keretekbe nyűgözték a tagadás, a mindig továbbfejtés, a mindig változtatás variatív dinamikus szellemét. A klasszicista kor még ismerte a Faust számára már kárhozatos pillanatot, amelynek azt mondhatta: „verweile doch, du bist so schön!”. A romantika művésze már nem hagyta magát bilincsbe verni, hanem egyre tovább űzte, hajszolta a művészi alkotássá formált lét módosulásait, vagy azok őt. Az oldás és kötés szüntelen megújuló feszültségeiből fakadtak a romantikus zene sajátos új formái, Liszt szimfonikus költeményeinek, zongora-poémáinak „alkata” — Molnár Antal kedves szavával élve. Immár nem a nagyszerkezeti arányok bensejében munkált esetenként a variációs kifejtő módszer, hanem az uralkodó variációs kibontásból mintegy emlékezően rajzolódtak ki a korábbi szerkezeti körvonalak.

Ez a megvilágítás más fényt vet az ún. programzene valóságos természetére, s annak lényegét a vulgáris közfelfogástól eltérő, igazabb módon, sokkal inkább Liszt nevezetes Berlioz-tanulmányának szellemében segít megértenünk.<sup>14</sup> Ebben a megvilágításban az ún. program többé nem az irodalmi vagy a festői közlés tárgyi részleteinek, utalásainak illusztratív zenei utánzása, imitálása, hanem egy cselekvény belső dinamikájának, kifejtésének szerkezetet meghatározó programja. Muszorgszkij kezdetben idézett levélrészletének, Saint-Saëns kritikájának voltaképpen ez a mondanivalója.

6. A romantika polarizáló, ellentéteket feszítő és szembeállító természete magának a variálásnak is új módjait teremti meg. Az ember tragédiájának főszereplőit más-más alakban, más-más helyzetben, más-más társadalmi feltételek között bemutató variáció-sora, benne éppen a prágai és a párizsi Évának a közöset meghökkenetően ellentétesként bemutató két arculata, világos irodalmi példán jelzi a variatív gondolkodás további útját.

Hasonló történelmi utat jár a zenei variáció is. A klasszikus variáció-műfajban, már Mozart variációs műveiben is meg-megmutatkoznak markánsabban eltérő karakterek. A kötelező gyakorlatként bevezető, jobb kéz – bal kéz váltású, a témát tizenhatod- és triola-figurációkban felbontó, körülíró variációk után következnek szellemes polifon ötletek, az utolsó előtti variációban az *Adagio*-változat, a finálévá kerekített záró variációban az eltérő ütemfajta. A tonalitás azonban egységes marad. A szokásos minore-variáció is az azonos alapú moll hangnemben szólal meg.

Az igazibb értelemben vett karaktervariáció mestere majd Beethoven lesz. Ő egy-egy variáció-sorozatban akár több különböző jellegű minore-variációt is megenged magának (Wranitzky *Waldmädchen*-balettjének orosz táncára írott variációiban), idézetszerűen utal Mozart egy-egy karakterére (a *Nel cor più non mi sento* Paisiello-variációkban) vagy hosszabb rokon hangnemű variáció-sort illeszt a sorozatba (a *Diabelli*-variációkban, op. 120.).

A zongorára írott, op. 35. Eroica-variációkkal egy időben, 1802-ben komponált, op. 34. *F-dúr* variációkban minden variáció más-más hangnemben van, és más-más műfaj-karaktert formáz. Így testvérként tartozik össze az op. 35. Eroica-variációkkal. Ez utóbbit Kurt von Fischer az Eroica-finálé előtanulmányának tekinti, de a hangnem-kör kitágításával az op. 34. *F-dúr*, „*Odescalchi*”-variációk a maguk részéről éppúgy az Eroica-finálé előkészítői. A kor zeneszerzői egyébként is szívesen próbálják ki tervszerűen testvérművekben egy-egy kompozíciós terv külön-



bőző megoldását. Így az op. 34. F-dúr variációkkal kiegészíthetjük a Kurt von Fischer tanulmányában összehasonlított művek sorát.

Az egyes variációk közötti határok feloldása, a variálva soroló szerkezet nagy tétellé növesztése ugyanis magával vonja a tonális határok kibontását, a tonális struktúra kiterjesztését is. Az Eroica-szimfónia záró tétele már bejárja a szimfónia-tételek szokott tonális körét, amint Liszt Haláltánca is még merészebb váltásokkal érint alsó, felső tercnnyire fekvő vagy közös tercű hangnemeket.

Még érdekesebb azonban az a mód, ahogy Beethoven, jövőbe mutató kezdeményei egyikeként, az Eroica-variációk VI. változatát a téma dallamának, a dallam második sorának csupán egyetlen hangnyi módosításával Esz-dúrból c-mollba helyezi át. A téma így más záróhanghoz, más hangsorhoz mértén más skálaszektorba kerül. Mondjuk ki a bűvös szót: modalitása változik meg.

A modalitást röviden úgy jellemezhetjük, hogy az a hangsor fokai és a fokok közti hangköz-viszonyok kölcsönössége, dialektikája. A görög antikvitás különböző hangsorai, más-más viszonyú lépcsőfokokkal tagolt tetrachordjai éppúgy példázzák az ebből eredő változatosságot, mint a középkorban az alapsor más-más fokán elkezdett és onnan végigjárt modulusai. Ez az utóbbi eljárás — alapul véve a mai dúr-sor  $2\frac{1}{2}$ – $3\frac{1}{2}$  beosztású lépcsőjét — valójában az elemek ciklikus permutációja. Hasonló eredményre vezet a motívumoknak a barokk zenében divatos szekvenciális transzpozíciója. A dallam-motívum lépcsőfokok szerinti szerkezete az egyes szekvensekben változatlan marad, de a lépcsőfokok nem egyformák. Így az egymást követő analóg szekvensek belső hangköz-viszonyai variánsokat hoznak létre.

Természetesen megváltozik az analóg fok-struktúrák modális jellege akkor is, ha az alaphangot megtartva, egyes hangok módosításával változtatjuk meg az intervallum-viszonyokat. A 17. és 18. század európai hangszeres zenéjében a modulusok koráb-



bi gazdagságából csak a dúr és a moll hangsor kettőssége maradt fenn, részint mint az azonos hangokból felépülő dúr és a vele párhuzamos moll, részint az azonos alapú, nagy és kis tercű, nagy és kis szekstű maggiore és minore kettőssége. A korábbi modusok jellegzetességei mintegy álöltözetben, a dúr-moll tonalitás rendjének egyes színező, alterált hangzataiban, fordulataiban élnek tovább. Ugyancsak Beethoven óta szokás a maggiore-minore átalakításnak az a Liszttől Bartókig nagyon kedvelt módja, hogy nem a változatlan alap és kvint közötti terc jellege változik meg, hanem a rögzített terc hanghoz viszonyítva emelkedik fél hangnyit a hangsor többi hangja.

Akár a módosítás nélküli transzpozíciót, akár a transzpozíció nélküli módosítást, mint a modális karakter formálásának módszerét, az európai műzene hagyományából örökölte a zenei romantika. A bennható ösztönzést megerősítette az Európa keletibb tájairól származó népzene és zeneszerzők egyre meghatározóbb részvétele a műzene fejlődésében. Mivel pedig a népzenei sajátosságok, azok modális vonásai egyben régebbi történelmi idők gazdagságát őrizték, jól társultak a kornak a régebbi történelmi, esetünkben zenetörténelmi korok iránti növekvő érdeklődésével.

A variánsokban gondolkozó, egész világát a variációs elv alapján újraépítő korszaknak és művészetének szüksége is volt a modális transzformáció mindegyik eszközére ahhoz, hogy a klasszicista variációs gyakorlatot mennél markánsabb megkülönböztetésekkel, szembeállításokkal haladja meg; hogy analóg témaötleteket igazi karakterváltozatokkal fejtsen tovább. Sőt, továbbszötte Beethoven op. 35. Eroica-variációinak, a VI. variációnak a termékeny ötletét is, amely azzal adott más modális karaktert témájának, hogy szinte változatlan alakban, az alaphang áthelyezésével, más hangsor más kivágásaként értelmezte, ezzel modális helyzetét, funkcióját változtatta meg.

Liszt Ferenc egy évvel idősebb kortársa, Robert Schumann azt a játékot játszotta, hogy különböző, erre alkalmas tulajdonnevek

betűit hangnevekként szólaltatta meg zenei témákként. Így jöttek létre az *Abegg-variációk*, a zeneszerző egy leányismerősenek vezetéknévére, a Gade dán zeneszerző nevére írott változatok, majd 1833-ban a *Carnaval* című zongorakompozíció, amely egy Asch nevű csehországi német kisváros névbetűit, az a – esz – c – h, vagy más változatban az asz – c – h motívumot helyezi el különböző hangsorok különböző szegmentumaiként, változatos ritmikai alakzatokban, ütemfajtákban. Zenei műfajok, köztük különböző jellegű keringők tarka forgatagában vonultatja fel igazi karakter-variációk modelljeiként eszmei és valóságos baráti körének alakjait, így vagy úgy zenei eszményeit, Chopint és Paganinit, szerelmét, Klara Wiecket, vagy önmaga egymásnak ellentétes énjait, a heves Florestant és a megfontolt Eusebiust. Az egész kavalkád egyúttal a Davidsbündlereknek, a filiszterek ellen szövetkező eszmei társulás harcosainak a nagy demonstrációja.

A variációs eljárás, annak formaalakító alkalmazása Liszt Ferenc egész művészetének éltető, mozgató ereje. Módszerei között ezért oly fontosak a modális transzformáció különböző változatai. Emlékezetes tanulmányában Bárdos Lajos annak idején Liszt harmóniavilágának modális vonásait vette számba.<sup>15</sup> Újabban egy külföldi előadásomban érintett, itthon nem ismert, Liszt Ferenc zenéjének modális motívum-transzformációs technikájára vonatkozó szerény utalásomat fejtette tovább teljesen egyéni leleményből Zeke Lajos ifjú kollégám.<sup>16</sup>

Carl Dahlhaus meggyőzően fejteti ki, hogyan válik viszonylagossá, felcserélhetővé Liszt szimfonikus költeményének szerkezeti koncepciójában a hagyományos szonáta-szerkezet és szonáta-ciklus helyhez kötötten meghatározott téma- és tétel-karaktereinek nagyságrendje; hogyan válik az így arányaiban átalakult és sok egykorú bírálója szerint „formátlan” új, egytétéles szerkezet összetartó erejévé a tematikus alapgondolat azáltal, hogy struktúrája a „motívum-transzformációs” eljárással ölt új és új, sokszor egymással ellentétes karaktereket



(a kifejezést Dahlhaus Alfred Heusstől veszi át). „A ‚motívum-transzformáció’ és a ‚formai kategóriák viszonylagossága’ ugyan- annak a koncepciónak két oldala” — fejezi be fejtegetését.<sup>17</sup> Egyetértve Carl Dahlhaus világos okfejtésével és következtetésével, premisszáink mégis arra készítetnek, hogy azt egy lényeges mozzanattal kiegészítsük, és ezzel még szerveesebben illesszük be Liszt életművét a zenetörténeti fejlődés folyamatába. A motívum-transzformáció szerkesztésmódja éppen azáltal töltheti be funkcióját, azáltal teremthet szerkezetet alakító és hordozó karaktervariánsokat, hogy valójában a témák motivikus alapstruktúrájába avatkozik bele úgy, hogy modális alkatukat és arculatukat módosítja. Ez pedig az egész hagyományos hangrendi gondolkodás- és szemléletmód történelmi jelentőségű átalakulásának jele.

Nincs arra mód, hogy akár a Haláltáncot, akár Liszt bármely más művét, a *Tasso. Lamento e trionfo*-párját, a *Faust szimfóniát*, egy-egy zongoradarabját részletesen elemezzük. A Haláltáncból két helyet idézek. Az egyik az V. variáció kifejtésébe ékelt lapidáris változat, ahol a téma nem egyszerűen dúr változatban, hanem teljesen átformált alakban jelenik meg.

A másik hely az V. variációt befejező kadenciából ered. Lefelé lépő b-cisz hangköz, a megfelelő szűk septimhangzat két szélső pillére kopogja kitartóan a Beethoventől is jól ismert ritmust — és íme, a következő pillanatban ugyanaz a két hang mint a következő vadász-variáció dúr kvartszekszt hangzatának két szélső hangja szólal meg, enharmonikus aisz-cisz változatban. További szemléltetésül függelékként csatoljuk Liszt *Csárdás obstinéjának* kottáját, transzformációs technikájának egyik legsebbe példáját.

A magyar muzsikusk és muzikológus népzenei ismeretében természetes otthonossággal tájékozódik a modusok világában. Az utóbbi mintegy két évtizedes zenetudományi kutatásokban világszerte is megélné a zenetörténet modális jelenségeinek vizsgálata, nem utolsósorban Bartók Béla műveinek és emlékeze-

tes Harvard-előadásának ösztönzéséből, ahol zeneszerzői módszerét mint polimodális kromatikát jellemezte.<sup>18</sup> Gheorge Firca román muzikológus 1966-ban publikálta *Bazele modale ale cromatismului diatonic* című tanulmányát,<sup>19</sup> benne a 19. és 20. századi zenéből vett és elemzett bőséges példatárral. Zeke Lajos a tizenkétfokúságra kiterjedő nem kromatikus modalitást, annak nem polifon megnyilatkozásait, említett Liszt-elemzésében szukcesszív polimodalitásnak nevezte. Magam a hasonló szukcesszív modális transzformációkat jobb híján multimodalitásnak mondtam. Ilkka Oramo, a helsinki egyetem professzora éppen Bartók műveiben tárta fel a hangrendszerében összetett módon részt vevő hagyományos modusokat.<sup>20</sup>

Kutatásaink nyomán az elmúlt, illetve elmúlóban lévő század európai zenéjének korábban kevés figyelemre méltított vonulata rajzolódik ki. A klasszikus tonális dualizmus kitágulásának, fellazulásának vizsgálata bizonyos egyoldalúsággal fűzte fel a fejlődést a kromatikának a 12 fokúshoz vezető fonálára, elsősorban a német—osztrák zenetörténet útját tartva szem előtt. A motívum-transzformáció elvén nyomon követett vizsgálat a fejlődés diatonikus útját deríti fel, azt, amely Bartók zenei gondolkozásmódjához és rendszerének megértéséhez is elvezet, főként más, nem német zenetörténeti dialektusok ismeretében.

Liszt Ferenc művészete mintegy centrum ezen a történeti úton. Olyan csomópont, amelyben összefutnak a hagyomány szálai, és belőle ágaznak ki mind a kromatikus, mind a diatonikus modális elvű fejlődés útjai. Most gondolatmenetünkben új fejezetnek kellene következnie, hogy végigjárja a Liszt-kortárs és az utána következő nemzedékek művészetének hasonló útját, elemezve kinek-kinek motívum-transzformáló stiláris jegyeit. Debussy zenéje mindenesetre kiemelt helyet kapna ebben az elemzésben. De vezetnek szálak ebből a megközelítésből a dodekafón- és Reihtechnika egytémás variációs szerkezeteinek megértéséhez is. Ebben az összefüggésben vagy Bartók zenéjének egyelvű értelmezé-

sében már akár a temperált tizenkétfokúság modusairól lehet és kell beszélnünk.

Az út Liszt zenetörténeti fontosságának megértéséhez valójában valamennyiünket a mából vezetett vissza hozzá, hogy mind világosabban lássuk, „dárdáját” még messzebb „vetette a jövőbe”, mint azt akár Carolyne hercegnő is gondolta volna.



## JEGYZETEK

<sup>1</sup> M. P. Muszorgszkij válogatott levelei. Fordította Szőke László. Budapest, 1955, Zeneműkiadó – 15. lap

<sup>2</sup> Heinrich Heines sämtliche Werke. I. kötet, *Buch der Lieder*. Hrsg. von Prof. Dr. Ernst Elster. Leipzig u. Weimar, é.n. [1890], Bibliographisches Institut – 23. lap (bis), I. jegyzet

<sup>3</sup> G. E. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. Hrsg. von Gerhard Fricke. Leipzig, é.n., Philipp Reclam jun. – 365–366. lap

<sup>4</sup> Ujfalussy József: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében. In: *Zenetudományi Tanulmányok X, Bartók Béla emlékére*. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1962, Akadémiai Kiadó – 15–30. lap

<sup>5</sup> Somfai László: Per finire. Some Aspects of the Finale in Bartók's Cyclic Form. In: *Studia Musicologica* XI, 1969 – 391–408. lap. – Magyarul: „Per finire”. Gondolatok Bartók finálé-problematikájáról. In: *18 Bartók-tanulmány*. Budapest, 1981, Zeneműkiadó – 255–264. lap

<sup>6</sup> Hermann Erpf: *Form und Struktur in der Musik*. Mainz, 1967, B. Schott's Söhne – 57. akk., 147. skk. lapok

<sup>7</sup> Grabócz Márta: A romantikus epika mint a Liszt-féle formai újítás modellje és a 20. századi szerkesztésmód közvetítője. In: *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest, 1985, MTA Zenetudományi Intézete – 37–39. lap. – Továbbá: Liszt és a filozófiai eposzok. Előadás a Magyar Zeneművészek Szövetsége Liszt-konferenciáján. Budapest, 1985. november 20.

<sup>8</sup> Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika*. Budapest, 1971, Zeneműkiadó – 433. lap

<sup>9</sup> Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. H.n., 7/1966, Universal – 461. lap. – V.ö.: Béla Bartók: Das Problem der neuen Musik. In: *Melos*, Berlin, 1. évf. 5. sz., 1920. április

<sup>10</sup> „In den beiden Variationswerken . . . bildet das Thema Grundlage und Ausgangspunkt großer musikalischer Entwicklungen und Entfaltungen.” Kurt von Fischer: Eroica-Variationen op. 35. und Eroica-Finale. In: *Schweizerische Musikzeitung* XC, 1949 – 282. lap

<sup>11</sup> „Mit diesem Werk ist eine äußerste Grenze des entwickelnden Variationstypus erreicht. Sowohl Beethoven in seinen späteren Variationswerken wie auch die Romantiker werden andere Wege gehen.” – von Fischer uo., 284. lap

<sup>12</sup> Uo., 284–285. lap

<sup>13</sup> „Hier öffnet Beethoven die Grenzen zwischen den einzelnen Variationen, die nur mehr Haltepunkte im großen Strome der Formentwicklung darstellen.” – Uo., 284. lap

<sup>14</sup> Franz Liszt: Berlioz und seine Harold-Symphonie (1855). In: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*. Vierter Band. Hrsg. von Lina Ramann. Leipzig, Breitkopf und Härtel – 1–102. lap

<sup>15</sup> Bárdos Lajos: Modális harmóniak Liszt műveiben. In: *Zenetudományi Tanulmányok III, Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Szerkeszti Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, Akadémiai Kiadó – 55–89. lap

<sup>16</sup> Zeke Lajos: Szukcesszív polimodalitás. Előadás a Magyar Zeneművészek Szövetsége Liszt-konferenciáján. Budapest, 1985. november 21.

<sup>17</sup> Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 6. Hrsg. von Carl Dahlhaus. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden in Verbindung mit Laaber Verlag Dr. Henning Müller-Buscher, Laaber, 1980 – 199–200. lap

<sup>18</sup> Gheorghe Firca: *Bazele modale ale cromatismului diatonic*. București, 1966, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România

<sup>19</sup> *Harvard Lectures*. In: *Béla Bartók Essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. London, 1976, Faber and Faber – 354–392. lap

<sup>20</sup> Ilkka Oramo: Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatitiikasta. Helsinki, 1977. *Acta Fennica 10*. – Modale Symmetrie bei Bartók. In: *Die Musikforschung* **80**, Heft 4 – 450–464.

## FÜGGELÉK

*Liszt Ferenc*  
*Csárdás obstiné, kotta*





# CSÁRDÁS OBSTINÉE

1884

Presto ♩ = 72





42

System 42-48: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The system contains 7 measures. Measures 42-45 show a steady eighth-note accompaniment in the bass and quarter notes in the treble. Measures 46-48 feature a melodic line in the treble with eighth-note accompaniment in the bass. Measure 46 has a fermata over the first eighth note. Measure 47 has a fermata over the first eighth note. Measure 48 has a fermata over the first eighth note. There are two '2da' markings in the bass staff, one under measure 46 and one under measure 48.

49

System 49-55: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The system contains 7 measures. Measures 49-52 show a steady eighth-note accompaniment in the bass and quarter notes in the treble. Measures 53-55 feature a melodic line in the treble with eighth-note accompaniment in the bass. Measure 53 has a fermata over the first eighth note. Measure 54 has a fermata over the first eighth note. Measure 55 has a fermata over the first eighth note. There are two '2da' markings in the bass staff, one under measure 53 and one under measure 55.

57

System 57-63: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The system contains 7 measures. Measures 57-60 show a steady eighth-note accompaniment in the bass and quarter notes in the treble. Measures 61-63 feature a melodic line in the treble with eighth-note accompaniment in the bass. Measure 61 has a fermata over the first eighth note. Measure 62 has a fermata over the first eighth note. Measure 63 has a fermata over the first eighth note. There are two '2da' markings in the bass staff, one under measure 61 and one under measure 63.

64

System 64-70: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The system contains 7 measures. Measures 64-67 show a steady eighth-note accompaniment in the bass and quarter notes in the treble. Measures 68-70 feature a melodic line in the treble with eighth-note accompaniment in the bass. Measure 68 has a fermata over the first eighth note. Measure 69 has a fermata over the first eighth note. Measure 70 has a fermata over the first eighth note. There are three '2da' markings in the bass staff, one under measure 64, one under measure 68, and one under measure 70.

71

System 71-77: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The system contains 7 measures. Measures 71-74 show a steady eighth-note accompaniment in the bass and quarter notes in the treble. Measures 75-77 feature a melodic line in the treble with eighth-note accompaniment in the bass. Measure 75 has a fermata over the first eighth note. Measure 76 has a fermata over the first eighth note. Measure 77 has a fermata over the first eighth note. There are two '2da' markings in the bass staff, one under measure 71 and one under measure 75. A 'P' marking is present in the bass staff under measure 73.

78

System 78-84: Treble and bass staves. Treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Bass staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The system contains 7 measures. Measures 78-81 show a steady eighth-note accompaniment in the bass and quarter notes in the treble. Measures 82-84 feature a melodic line in the treble with eighth-note accompaniment in the bass. Measure 82 has a fermata over the first eighth note. Measure 83 has a fermata over the first eighth note. Measure 84 has a fermata over the first eighth note. There are two '2da' markings in the bass staff, one under measure 78 and one under measure 84. A 'cresc.' marking is present in the bass staff under measure 82.

16

*ff* un poco accelerando

2da

23

2da

101

dim.

110

sempre stacc.

117

2da

124

2da



131

Handwritten musical score for measures 131-137. The key signature is D major (two sharps). The treble staff contains chords and eighth-note patterns, while the bass staff provides a steady eighth-note accompaniment. Measure 137 concludes with a fermata. There are handwritten 'Pia' markings and asterisks in the bass staff.

138

Handwritten musical score for measures 138-144. The notation continues from the previous system. Measure 144 ends with a fermata. Handwritten 'Pia' markings and asterisks are present in the bass staff.

145

Handwritten musical score for measures 145-150. Measure 145 begins with a fermata. Measures 149-150 feature triplet figures in both the treble and bass staves, indicated by a '3' and a bracket. Handwritten '8' and 'Pia' markings are visible.

151

Handwritten musical score for measures 151-156. Measure 151 starts with a triplet in the treble staff. Measure 156 ends with a fermata. Handwritten '8' and 'Pia' markings are present.

157

Handwritten musical score for measures 157-161. Measure 161 features a complex triplet figure in the treble staff with detailed fingerings (1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2). The bass staff has a steady accompaniment. Handwritten 'Pia' and 'P' markings are visible.

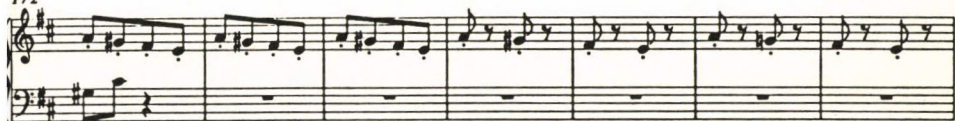
162

Handwritten musical score for measures 162-167. Measure 162 begins with a complex triplet figure in the treble staff. Measures 166-167 contain triplet figures in both staves. Handwritten 'Pia' markings and asterisks are present.

167



172



179



186



193



200





208



217



226



Animato

235



242



249



56 8

263 8

270 8

277 8

285



294

sempre accel.

sempre ff e stacc.



302



311



319



328





A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója  
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Hazai György

Budapest, 1990

Nyomdai táskaszám: 19 009

Felelős szerkesztő: Antus Sándorné

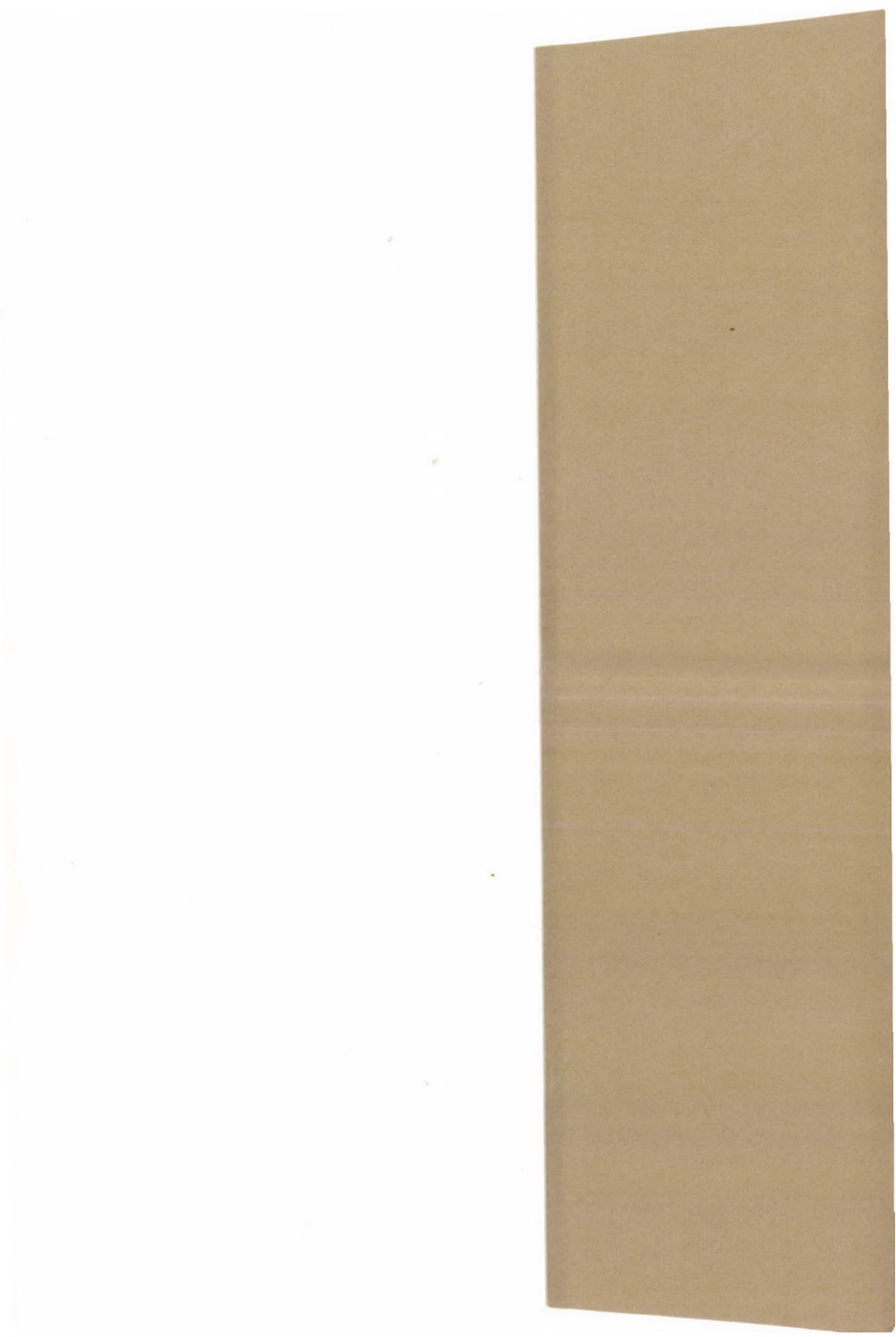
Műszaki szerkesztő: Kiss Zsuzsa

Kiadványszám: 2710

Megjelent 2,13 (A/5) ív terjedelemben

HU ISSN 0236-6258







Ára: 35,- Ft